

Corpo cinema

Um movimento em simultâneo

Bruno Filipe Esteves Alexandre

Dissertação em Artes Cénicas

(SETEMBRO, 2017)

Bruno Filipe Esteves Alexandre

Corpo Cinema

Um movimento em
simultâneo



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Bruno Filipe Esteves Alexandre_____

Lisboa, 4 de Setembro de 2017

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),

Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho

Lisboa, 06 de Setembro de 2017.

Para a Joana, Matilde e João.

Por uma ideia de futuro.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho, e a todos os professores e colegas que me acompanharam ao longo destes dois anos.

Também agradecer às pessoas que me trouxeram para a dança: Mafalda Saloio, Pedro Santiago Cal, Sofia Neuparth, Nuno Bizarro, Francisco Camacho, Miguel Pereira e Olga Roriz.

Por fim, a todas as amigas e amigos que me mostraram cinema, deram livros para ler, conversaram comigo à volta de mesas nubladas por intensidades imensas e que têm vibrado comigo em todos os pequenos passos que vou dando.

Corpo Cinema

Um movimento em simultâneo

Bruno Filipe Esteves Alexandre

Resumo

A partir de autores das áreas de estudo da dança e do cinema, pretendi cruzar o corpo coreográfico e o corpo cinema, transpondo para a dissertação exemplos que preenchem os dois domínios; coreografias e filmes (coreógrafos e cineastas). Ao abordar os contributos conceptuais dos artistas envolvidos no que toca à própria construção das suas criações, interessou-me relevar os seus pensamentos no que concerne às ficções do espaço, do tempo e do fragmento. O objectivo passou por balizar as múltiplas relações que podem constituir o binómio corpo/imagem, incorporando os lugares da coreografia e do cinema como fundadores de uma atracção aparentemente comum, que é o movimento. As questões a que me propus responder são de índole originária, ou seja, encontram-se no que eu chamaria uma pré-pesquisa para um projecto coreográfico imaginário. Assim sendo, é um texto (e um projecto) que se procura a si próprio como acontece naturalmente numa pesquisa em que o encadeamento imagético, literário, físico e emocional vai acontecendo por experimentação de propostas que nos afectam de múltiplas formas. Este acontecimento em forma de escrita (uma dissertação) invoca um texto como referente de uma ideia possível de corpo cinema. A partir do texto, “*Notas sobre o Cinematógrafo*” de Robert Bresson (2003), selecciono alguns pensamentos de Bresson que, na minha óptica, geram possibilidades de confronto e emancipação perante uma ideia de partilha afectiva entre dança e cinema. Em certo sentido, será escrever a possibilidade de um real ficcionado a partir de documentos imagéticos, filosóficos e ensaísticos, que contêm em si ideias sobre ruína (o que é a película senão uma outra forma de ruína?), construção e reconstrução de um corpo, que tentarei demonstrar como lugar de excelência do fragmento. Chamar-lhe-ei o corpo-ruína.

PALAVRAS-CHAVE: corpo-ruína, fragmento, Bresson, dança, cinema

Abstract

From authors of the areas of study of dance and cinema, I wanted to cross the choreographic body and the cinema body, transposing to the dissertation examples that fill both domains; choreographies and films (choreographers and filmmakers). In discussing the conceptual contributions of the artists involved in the construction of their creations, I was interested in revealing their thoughts regarding the fictions of space, time and fragment. The objective was to mark the multiple relationships that can constitute the binomial body / image, incorporating the places of choreography and cinema as founders of an apparently common attraction, which is movement. The questions that I set out to answer are of an original nature, that is, they are in what I would call a pre-research for an imaginary choreographic project. Thus, it is a text (and a project) that searches for itself as naturally happens in a research in which the imaginary, literary, physical and emotional chaining happens by experimenting with proposals that affect us in multiple ways. This event in the form of a writing (a dissertation) invokes a text as a reference of a possible idea of the cinema body. From the text, "Notes on the Cinematograph" by Robert Bresson (2003), I selected some thoughts of Bresson that, in my view, generate possibilities of confrontation and emancipation before an idea of affective sharing between dance and cinema. In a certain sense, it will be to write the possibility of a fictional real from imagery, philosophical and essays, which contain ideas about ruin (what is film but another form of ruin?), construction and reconstruction of a body, which I will try to demonstrate as a place of excellence of the fragment. I'll call it body-ruin.

KEYWORDS: body ruin, fragment, Bresson, dance, cinema

ÍNDICE

1. Introdução.....	4
2. O Fragmento e a Ruína.....	6
3. Bresson e a possibilidade da dança	16
3.1 Primeira Nota.....	16
3.2 Segunda Nota.....	20
3.3 Terceira Nota.....	23
3.4 Quarta Nota.....	25
3.5 Quinta Nota.....	28
3.6 Sexta Nota.....	31
3.7 Sétima Nota.....	34
3.8 Oitava Nota.....	40
4. Conclusão	45
5. Bibliografia.....	47
6. Anexo.....	52

Introdução

Sempre imaginei uma introdução como algo que se eterniza para além da sua condição de sempre início. Como se ficasse num lugar de expectativa apaixonada perante o que aí vem, e como vai ser, e será que vai correr tudo bem, enfim, uma ideia que supõe falar de tudo aquilo que foi e que eventualmente irá ser.

Toca no tempo e no espaço do texto. Toca-lhe no corpo, por vezes de uma forma intensa mas sempre subtil, sem poder anunciar a sua presença fragmentária e finita, embora se consolide perante uma ideia de abertura de uma peça de dança ou de um filme.

(abro a cortina e espreito a ver se há público na sala)

Esta introdução é já um corpo em ruína, alegoria do que está para além da visão. Está no início da imagem, mas faz parte do seu fim, e das suas periferias. Contagia e é contagiada, Torna-se hera predadora e invoca textos e filmes do passado, provocando-se a olhar para danças telepáticas e catárticas. Usa e abusa da memória, esse lugar de fé no fragmento e no adúltero. Provoca ligações aparentes e ainda anónimas. Pertence e deixa de pertencer. Deslocaliza-se em travessia imaginada. Já quer ser Robert Bresson, Barbara Loden ou Loïc Touzé, mas a fantasia de um tempo e de um espaço em simultâneo, adquire imponderáveis, contradições e impossibilidades.

Então, lentamente, o lastro deixado pelas leituras, visionamentos e conversas, criou um eco de latitudes ainda não definidas porque se alastram para territórios de encruzilhadas onde o mato se faz mundo.

A simples efectivação de uma liberdade associativa, provoca nas palavras um encadeamento-vertigem, que toma como *Stalker* a possibilidade de se tornarem matéria em relação com a imaginação, a atenção e a percepção. Como se ganhassem um olhar, um engajamento motor nos pensamentos das imagens. A fatalidade que lhes está destinada passa pela sua génese inventiva. Um lugar de sonho plasmado em linha, salto, ou *raccord*.

Entre a dança e o cinema, entre o corpo-ruína e Robert Bresson, este texto tem como desejo uma ideia de experiência como fulgor máximo e radical do seu *devoir* em matérias de deslumbramento.

Entre a aparência de uma imagem (as suas fantasmagorias visíveis) e o deslumbramento do movimento *em si*, (as suas fantasmagorias invisíveis) este corpo-ruína vai galgando escarpas para melhor se aferir. E também para se abismar perante as inclinações, fluxos e magmas pelos quais se vai imergindo em ficção.

Coreograficamente, tenta escrever-se como bailarino, editando-se continuamente como paraíso fulgurante inscrito nas mãos delicadas das paisagens que vão sendo convocadas; atracção magnética de uma ideia de afinidade.

Tempo, ritmo e edição vão tornando-se condições *sine que non* de produção da escrita, aferindo-lhe qualidades poéticas vindas de escolhas efectuadas a cada micro-instante (o que vulgarmente denominamos improvisação).

(As luzes entram em modo intermitência)

A metodologia do trabalho centrou-se no visionamento e estudo de filmes, espectáculos, entrevistas, artigos e outros elementos que contribuíram para o enriquecimento do projecto.

O objectivo desta tese não é tanto usar uma perspectiva comparativa, mas a tentativa de aproximar dois campos de trabalho que, na minha óptica, coexistem intensamente e partilham reflexões comuns, tentando assim reatar ou provocar uma relação, aproximando-a e inferindo-lhe graus de construção em diferentes camadas, não existindo uma perda de identidade destas áreas artísticas, que têm como denominador comum o trabalho sobre o espaço, o tempo e o fragmento.

A tentativa desta escrita é criar um posicionamento coreográfico que se relaciona, dentro de várias perspectivas, com o cinema, procurando ideias e estratégias que se possam materializar em escrita do corpo em cena, possibilitada pela imersão do cruzamento das linguagens coreográficas e cinematográficas.

(Blackout)

I.I O Fragmento e a Ruína

Fragmento- substantivo masculino, *Pedaço de um objeto que foi partido, desfeito; pedaço. O que resta de uma obra antiga. Parte extraída de um livro, de um discurso, manuscrito; excerto. Secção menor que faz parte de um todo; fracção. Etimologia (origem da palavra fragmento): do latim fragmentum. i, pedaço.* (Dicionário Online de Português, Priberam)

A ruína, ou a ideia desta ao longo da História, tem contido em si uma aura de destruição, de fragmento, de dissipação ou de perda, geralmente associada ao espaço físico. Esta ligação da ruína ao vestígio ou ao passado, que tem sido motor de pesquisa da arqueologia, poderá também ser equacionada quanto às suas possíveis ligações emocionais e afectivas, ou ainda, relativamente a um espaço da acção humana individual que é transmutada em esfera colectiva e social, pelo potencial do seu imaginário visível e invisível (aquilo que se vê e aquilo que falta no que se vê).

Ou ainda, numa óptica de suspensão do tempo, para Olgária Matos,

As ruínas contrariam o devir abstrato do tempo, compensando a sistemática tripartição – antes, durante, depois – pela dinâmica *pas encore* (ainda não) e *jamais plus* (nunca mais): As ruínas ocupam um justo meio entre o desmoronamento total de uma linha, por assim dizer, inteira; este justo meio se mantém em equilíbrio, em suspenso; permite estabelecer um elo da transitoriedade com um mundo para o qual chegou a hora final. Na mescla do efêmero e apoteose, as ruínas são mais que belas, são veneráveis.” (Matos, 1998: 83).

O que aqui me vai ocupar prende-se com uma possível relação entre um dispositivo cinematográfico (a projecção de imagens numa tela) e um dispositivo coreográfico (um corpo que se move através do espaço e do tempo), tomando como referente o fragmento e uma ideia de corpo-ruína nas suas múltiplas significâncias.

Para Alan Fleischer, fotógrafo,

O dispositivo cinematográfico é, de alguma maneira, ele também, o ponto de vista predisposto para a contemplação, num lugar fixo, (desde o écran branco até ao écran branco), de imagens que desaparecem mal aparecem, que se dissipam mal são apercebidas, e que só são projectadas para nos projectarem a nós perante nós próprios, e para se afastarem por detrás de nós, já inscritas no nosso passado. Tudo o que o cinema nos dá a ver não é mais do que isso. (...) a sala de cinema, tornada teatro de ruínas invisíveis, imagens dispostas sobre o écran, e no mesmo instante, varridas, filme desenrolado e logo levado, ruínas cujos sinais (símbolos) persistem somente na retina e depois na memória, ruínas de imagens, ruínas de representações de espaços e objectos que já foram destruídos, arruinados muito antes das imagens que deles apercebemos. “ (Fleischer, 2001: 54).

O corpo que aqui procuro associa-se a todos estes significados que a palavra ruína contém, mas em particular ao de fragmento. Este corpo será então um corpo-ruína ou um corpo em ruína, imagem transposta de um possível imaginário. Simbolicamente, será um corpo em labor de construção que se vai reconstruindo e redimensionando pelo gesto de dançar.

Também simbolicamente, tomo como referência o corpo-ruína de Barbara Loden, no seu pungente filme *Wanda* (1970), e procuro um lugar de origem, um lugar onde o corpo possa habitar paisagens cinematográficas em que o núcleo imagético, emocional e conceptual se procura a si próprio através de partículas ou de conteúdos que proporcionem um linha flutuante entre as percepções coreográficas e cinematográficas.

Tomo como ponto de partida os primeiros seis minutos de *Wanda*¹, posiciono o meu corpo no centro de um estúdio, tentando perceber este lugar de amplitude em que

¹ “The film starts with an extreme long shot [1] panning from right to left in a coal field: slag-heaps, a crane in the distance, the repetitive noise of coal extraction. In [2] we cut to a long shot of two dump trucks excavating from the heaps; [3] takes us to the corner of a cheap house. In [4], we are inside the house, where a grandmother sits absorbed in solitary needlework. [5]: through a glass door, a little kid is seen walking, then heard crying. [6] takes us on the other side of the glass door, with a medium shot of a reddish-blond woman seen from the back, in a white night-gown. A tighter shot [7] shows the baby crying on the bed. The next two shots are characteristics of Proferes’s documentary style. In [8] the woman walks toward the fridge with the baby in her arms, opens it and then walks to the stove; the camera leaves her to pan back to the right and frames a man, wearing a T-shirt, entering the kitchen

me permito uma atenção particular perante as ideias e estratégias que encontro em Robert Bresson.

Num primeiro momento, esta projecção é imaginária porque acontece enquanto imagem projectada de uma memória de um corpo em estúdio. Tento que essa imagem se cristalice numa forma parecida com a minha, num corpo parecido com o meu, para que possa existir um reconhecimento próximo do corpo que se vai mover pelo espaço, No entanto, este corpo continua anónimo e virtual, embora passível de movimento pelo simples exercício de efectivação de graus de imaginação.

Do lugar onde estou (defronte a um ecrã onde imagens de filmes, danças e textos vão surgindo como pesquisa), a exercer a minha gravidade e pressão sobre um teclado, vou construindo a demiurgia possível da inscrição de um

door, while picking up his jacket from the wall and looking sourly in the direction of the woman, not off-screen; the camera pans back toward the woman, leaving the man who then exits our field of vision on the right side of the screen, while the woman offers him some coffee. [9] shows the man exiting the front door without a word; the camera then pans right and downward, revealing a woman lying on a couch, entirely covered by a sheet (except for a naked leg that sticks out). This is followed by a series of reverse-angle shots: a medium close-up of the woman holding the baby [10]; a shot of the woman on the couch (Wanda), stirring up under the sheet, revealing a mass of blonde hair, while the baby cries off-screen [11]; a medium close-up of the woman with the baby [12]; a tighter shot of Wanda raising her head and saying "He hates me because I'm here." [13]; the camera then alternates between the first woman [14] and Wanda, who raises her head again and looks ahead [15]. The next shot shows us what she sees through the window: two dump trucks, making the appropriate noises, while, inside, the baby cries [16]. Then we go back to Wanda on the couch, who begins to get up, revealing a black bra [17].

One of the ellipses admired by Carney, the next shot [18] displays the same bleak coalfields, and we expect it to be, like shot [16], what Wanda sees. In fact, as we'll realise later, quite a bit of time has elapsed since the previous shot, and Wanda is no longer looking at the landscape, she is in it. Shot [18], held longer than usual (about 2 minutes), starts with an extremely large view, then slowly zooms toward a tiny, white, almost incandescent figure, lost amongst the greyness. When the zoom stops, we are still far enough from the figure to distinguish it clearly, so it remains mysterious and quasi-magical; then the camera starts panning to follow the figure who walks from left to right. An invisible dog is heard barking" (The Last Great American Picture Show – New Hollywood 1967-76, Alexander Horwath ed., Viennale Publications, Wennpennest, Vienna, 1995, 223-247).

corpo-ruína em estúdio. Fragmento a fragmento², *frame a frame*, vou dividindo o ecrã (e o corpo) em múltiplas imagens, procurando o seu lugar, isolada ou conjuntamente.

É aqui, na presença distante ou intemporal de fragmentos, que o corpo-ruína se irá inscrevendo como habitáculo possível de cruzamentos físicos e imagéticos.

Ao percorrer com o olhar, a projecção mental de um corpo em deslocação, procuro trazer para o meu corpo, os primeiros dezoito planos de *Wanda* e imiscuir-me num grande plano de uma grande paisagem, através de uma ideia de corpo-ruína que procura o seu corpo-corpo, através de constantes aproximações, afastamentos, deslocações, saltos, equivalências, torções, gestos equívocos, não-literalidade, encadeamentos, *raccords*³, ralentis extremos, mudanças vertiginosas de velocidade, activação associativa de imagens e memórias pessoais e colectivas.

Será como bailarino ou como cineasta que divido o meu corpo em múltiplas imagens?

Creio que a presença de ambos, assegura um lugar tectónico de efectivação de estratégias ou de práticas conducentes ao movimento de um corpo no espaço e no tempo, tendo como unidade de medida o fragmento⁴.

² “o cinema particulariza o ‘fragmento’, enquadra-o e é um novo realismo cujas consequências podem ser incalculáveis. Um botão de colarinho posticho, colocado sobre o projector, aumentado cem vezes, torna-se um planeta irradiante.” (Léger, 1997: 171).

³ “Trata-se de camuflar a cesura, de apagar a sua impressão, conservando ao mesmo tempo a qualidade de articulação que está na base das mudanças de plano. (Amiel, 2010: 26).

⁴ “Quando, no *Couraçado de Potemkine*, Eisenstein monta sucessivamente planos que representam os olhares dos marinheiros e as espingardas dos soldados, ou a bota branca de um oficial e a boca escancarada de um rebelde que grita, não são apenas dois elementos da intriga que ele confronta, são evidentemente duas esferas mais amplas, dois universos que se abrem ao pensamento, solicitados pelo fragmento”. (Amiel, 2010: 50).

É nesta ideia de fragmento, que tem na sua génese um grau latente de emancipação e de associação perante o corpo e a imagem, que o corpo-ruína irá fundar a sua motivação como montador de significâncias, ao juntar corpo e imagem num só.

Ao colocar-me na paisagem cinzenta e baça de *Wanda*, vou intuindo esta escolha como algo que me provoca um lugar primeiro, devido às possibilidades que os primeiros dezoito planos do filme me trazem, enquanto agente transformador de imagens em movimento. Tanto me coloco deitado com um cobertor por cima, como me coloco a caminhar pelo estúdio com uma mala. Ao mesmo tempo, coloco o som de uma criança a chorar juntamente com um cão a ladrar.

Provoco em mim sulcos e patamares de construção coreográfica, remetendo-me a acções físicas simples, sem preocupações de codificação sequencial, ou de necessidades de repetição para memorizar.

A ideia reside no gesto de vaguear pela paisagem de um filme, tentando carregar os intervalos que medeiam atenção, percepção e decisão.

Fragmento a fragmento, este corpo-ruína vai conquistando o seu lugar de inscrição.

Como nos diz Jacques Rancière, “A fragmentação é um meio de intensificar a coordenação visual e dramática: é com as mãos que se agarra, por isso, não há necessidade de representar o corpo inteiro. É com os pés que se caminha, por isso, é inútil representar as cabeças. O plano fragmentado é também um procedimento económico para centrar a acção no essencial.” (Rancière, 2014:202).

A partir deste pressuposto, de que o corpo deverá ser um reflexo, ou uma materialização desta ruína, procuro imiscuir-me num guião cinematográfico que servirá de suporte a este corpo-ruína; procurando os fragmentos nos filmes que me sugerem um potencial estado de ruína, seja pela sua própria condição histórica de algo que remonta ao princípio do cinema (Irmãos Auguste e Louis Lumière, Georges Dumeny, Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge ou Germaine Dulac) seja pelo seu *punctum* nas palavras de Roland Barthes.

Refiro aqui o guião em modo fragmento, recorrendo a Dominique Païni, crítico de cinema, que sugere o fragmento fílmico

como elementos individualizados e perfeitos, mas dependentes de totalidades não apresentáveis. A presença ausente dessas totalidades reforça a individualização desses fragmentos (...) Porque o extracto fragmentário encontrado é, antes de mais, um sinal memorável, paradoxal manifestação

monumental de um filme perdido. O fragmento fílmico, é, de certa forma, excluído do registo do visível por ser marcado pelo selo da memória (..). (Païni, 2001:34).

Para Roland Barthes, existem duas camadas de leitura sobre uma fotografia (imagem imóvel), que seriam elas o *studium* e o *punctum*. O *studium* seria apreciação geral da imagem, um “estudo”, mas sem acuidade particular. O *punctum* definir-se-ia por uma quebra do *studium*, ou seja, seria aquilo que me fere, que me punge como uma pequena picada. Seria talvez a representação sensível, algo que vai além do eu gosto/eu não gosto. Como refere Barthes, “o *studium* é da ordem do *to like* e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio querer (..)”. (Barthes, 1980:44-47).

É neste lugar do *punctum* que pretendo estabelecer as raízes de uma dança-fragmento que recorre ao figural (simbólico) da imagem, como alimento sensível para a sua construção.

Como refere Steven Jacobs, acerca deste *punctum* na fotografia,

For Barthes, photogrammes had a particular appeal. When watching an individual frame, which is essentially invisible during a screening, our attention is drawn towards new details and ambivalences.(...) Apart from their informational and symbolic meaning, photogrammes have a third meaning or an obtuse meaning that arises almost accidentally (...). Watching a film, however, we do not see this excess since the individual images are not there long enough for us to contemplate them.”(Jacobs, 2010: 123).

Estas ideias de Barthes, acerca do trabalho de Sergei Eisenstein, em particular, são incisivas porque constroem um paradigma acerca da montagem e da duração da imagem. Como neste exemplo: “*Shots of the quashing of a workers insurrection, for instance, acquired a new, symbolical meaning when they were combined with a shot of the slaughter of an ox.*” (Jacobs, 2010:123)

Não é só este simbolismo que é importante, mas também as questões da associação de significados pela duração e pela montagem. Será a ruína um elemento por excelência da duração do tempo? Como num filme, em que a imagem passa à nossa frente criando uma relação de permanência e de imobilidade. Não é esta ruína, um expoente da imobilidade e da permanência? E o corpo-ruína, que lugar ocupa? Será o elemento de mobilidade, o movimento do mundo, objecto de desejo do cinema?

Existem vários exemplos no cinema⁵, e sem prejuízo de falhar os exemplos mais profícuos ou interessantes para uma futura coreografia da ruína, gostava de referir o filme “*Pièce Touchée*” (1989) de Martin Arnold, que consubstancia o que aqui venho explanando acerca da duração e da montagem, aqui estruturados pelos mecanismos da divisão de plano e da repetição. A ruína cabe na ideia de fragmento ou de excerto “roubado” a um outro filme (*The Human Jungle*, de Joseph M. Newman, 1954).

O que me suscita inquietação é a criação de uma relação entre um corpo-movimento-duracional com um cinema-movimento-duracional. Posso falar também de uma reposição de um corpo coreográfico e não necessariamente de uma criação, visto que estarei essencialmente a activar parâmetros de navegação coreográficos tendo em vista uma formulação emocional perante o espanto que a ruína-corpo-cinema me tem vindo a provocar. Como se o corpo fosse colocado num nível zero equivalente a um nível zero de um écran branco.

Esta ideia de guião pretende também suportar a hipótese de construir imagem-coreografia em fragmento, a partir de filmes cujo estado potencial é a ruína, ou cuja condição de existência se assume como incompleta, mas que a arte cinematográfica também considera, paradoxalmente, obra acabada.

Como diz Dominique Païni a propósito deste paradoxo,

Se o mundo do cinema descobriu, por sua vez, esta estranha experiência perceptiva e intelectual nascida do visionamento de um fragmento ao qual nada parece faltar, por outro lado, a origem e o desfecho desconhecidos de uma narrativa em imagens ritmicamente montadas dão origem à frustração e a uma sensação brutal de incompletude. Mas, tal como fazia notar Michel Serres, os gestos que destroem as estátuas assemelham-se aos gestos que as esculpem para

⁵ Outro exemplo, em *La Jetée* (1963), Chris Marker tinha narrado a tentativa de fixar esses fragmentos, de imobilizar na memória e na consciência o fluxo natural. Ao invés, nos seus filmes documentais, é a contradição que é destacada: a aceleração do múltiplo, a incongruência das aproximações, e a necessidade de olhar para eles aqui e agora.

O que a montagem nos documentários de Chris Marker designa e produz ao mesmo tempo é a necessária confrontação com o múltiplo, o peso do acaso nas escolhas da consciência, a ambiguidade das significações nos enquadramentos demasiado apertados.” (Amiel, 2010: 94).

criá-las. A ruptura da passagem de um plano para outro fez aceitar implicitamente o fragmento fílmico. Afinal, o cinema é uma das artes que mais se baseiam na relação entre as partes relativamente autónomas (a sequência, o plano) e a obra na sua totalidade. (Païni, 2001: 33).

Esta afirmação interessa-me porque além de relevar o fragmento como possibilidade cinematográfica, consigo encontrar ecos comparativos no que toca à construção de um corpo coreográfico que utiliza os mecanismos da sequência, do plano, da edição. Ou, por outras palavras, que pensam o espaço e o tempo.

O *modus operandi* é distinto e as ferramentas para *esculpir as esculturas* também o são, mas o corpo é um denominador comum, sendo o olhar ou a visão um eixo catalisador de experiências sensitivas que se transmutam em significâncias coreográficas e imagéticas.

No tocante artigo de Lisa Nelson, “Before Your Eyes, Seeds of a Dance Practice”, a autora formula um olhar cúmplice com o mundo, “incorporando” uma máquina de filmar no seu corpo, tornando o corpo simultaneamente um meio e um resultado em si próprio. O corpo-transporte torna-se corpo-imagem, através dos mecanismos da visão e da câmara de filmar. Este corpo-imagem é um corpo em constante (re)composição que gere a nossa atenção em resposta ao meio ambiente. (Cf. Nelson, 2003:).

Acerca das similitudes de mecanismos atrás referidas, Lisa Nelson é esclarecedora quando explica as potencialidades do vídeo,

Video combines two powerful learning tools: a mechanical eye to dissect the moving parts of looking-focussing, panning, tracking, zooming - and instant playback to show the cause and consequences of your actions. It set me up to explore how the body composes itself: first to focus the senses, then to orchestrate its movement around its imagination and desire for meaning.
(Nelson, 2003: 6, 7).

Ainda no mesmo artigo e referente a uma ideia de montagem ou edição - que será referida mais adiante quanto às notas de Bresson -, Lisa Nelson aborda a edição vídeo como transposição imagética para um corpo que é estimulado pelas possibilidades do seu próprio fracionamento (ou fragmento):

For some years, planted in front of two video screens, sitting almost prenatally still except for button-pressing fingers and ping-ponging eyes, I

made split-second insert edits of single phrases of movement, patching and folding bits of the phrases into themselves. Over time, a quality of seamless but abrupt transitions, like jumpcuts in film, infused my dancing. (Nelson, 2003:5).

O que aqui está em causa é um corpo que transporta a possibilidade de se alimentar das possibilidades da montagem e da visualização de si próprio em imagem virtual para se reconduzir como agente coreográfico de uma relação fragmentária que se compõe por movimentos olhados e sentidos como fonte de construção coreográfica.

Este corpo-ruína é um corpo que move espaço e tempo. José Gil olha para o corpo do bailarino como um corpo específico que produz infinitude no espaço, dilatando-o e contraindo-o. “Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo. Não se desloca *no* espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento.” (Gil, 2001:57), tornando-o espaço do corpo (a cena transfigurada do actor não é espaço objectivo?).

O que nos diz José Gil é que tanto o actor como o bailarino criam espaço com os seus corpos. Este espaço potencial, lugar prévio à criação, disponível para ser potenciado por agentes afectivos e emocionais, é criado e dilatado no próprio acto da criação, tornando-se espaço cénico. O movimento do corpo é o eixo central.

Este movimento do corpo também se organiza sequencialmente e convoca para si mecanismos de edição pertinentes também para o cinema. A organização física sugere um pensamento pré-motor em que o corpo se vai distribuindo por camadas sensíveis de percepção imagética. O tempo, o ritmo e a edição vão-se tornando condições *sine que non* de produção de movimento, aferindo-lhe qualidades poéticas vindas de escolhas efectuadas a cada micro-instante (o que vulgarmente denominamos improvisação).

Andrey Tarkovsky refere estes elementos (ritmo, tempo e montagem) como estruturantes de um modo de fazer e de pensar cinema. Para este autor, o ritmo seria o factor principal de um cinema que não recria a realidade mas cria a sua própria realidade ou o seu próprio tempo de existência. Apesar de Tarkovsky referir a música e a dança (em particular o *ballet*) como artes do tempo, estas não existem para si enquanto construtoras de um tempo *per si*. Apenas o cinema seria essa arte maior que domina as leis do tempo.

Não sendo o objectivo deste texto encontrar pontos de ruptura históricos entre o cinema e a dança como arte performativa, não posso deixar de referir a construção coreográfica como ponto de convergência de transformação da unidade tempo, criando a forma visível que Tarkovsky admite como única no cinema, no sentido em que apenas este lhe confere visibilidade. Ainda dentro desta ideia, Laurence Louppe refere o exemplo de Merce Cunningham como um escultor do tempo: “A dança de Cunningham constitui uma epifania do tempo. Quem não assistiu, nas suas aulas de composição, à montagem de uma grande ampulheta, com o intuito de demonstrar que a acção de um bailarino seria pura duração?” (Louppe,2012:151).

Esta duração, ou esta permanência, é claramente um elemento de relação entre dança e cinema. É nesta duração que ambos produzem possibilidades demiúrgicas de ligação aos afectos que nos tocam. Ainda referindo o que diz Laurence Louppe, acerca deste processo de duração do tempo no bailarino, “O bailarino trabalha sobre o instante, mas também ‘dentro’ do instante. A presença total no instante, sem prazo ou antecipação estipulada, é tudo o que constitui a qualidade de um acto de dança. É um elemento igualmente essencial de elaboração da ‘presença’ *do bailarino*.” (Louppe, 2012:163).

É neste instante (ou nesta presença do instante) que coloco um trajecto possível de deslocação física, entre um tempo de um corpo aqui e agora e um tempo de uma imagem projectada, ambos passíveis de manipulações várias porque se pretende que o percurso seja armadilhado ou sabotado pelos próprios elementos constitutivos das relações em causa. Como interferir na presença de uma ruína? Como conectar uma imagem do mar a bater continuamente numa rocha com um corpo a bater continuamente numa pedra? Talvez o que aqui importe seja colocar este gesto no lugar da inutilidade, onde o desgaste e a erosão carregam o seu semblante perante a vã tentativa da repetição tendo em vista uma finitude.

I.I Bresson e a possibilidade da dança

Primeira nota: “O Cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons” (Bresson, 2003:17).

(Volto a colocar-me em estúdio, ainda em presença imaginada, e levo o rádio desligado e a televisão desligada).

E a Coreografia? É uma escrita com imagens em movimento e sons? Num primeiro olhar, podemos descortinar imagem, movimento e som numa coreografia. Aparentemente, poderia equiparar-se imediatamente a escrita do cinema e a escrita da dança como precursores de um lugar comum, em que imagem, movimento e som, coexistem num só espaço e tempo. No cinema, esse sítio poderá ser a tela branca e na dança poderá ser o corpo? Ou poderemos intuir mais agentes nesta percepção do movimento como imagem visual acompanhada de som? E o silêncio?

Parafraseando Sérgio Dias Branco, “Cinema é a abreviatura de ‘Cinematógrafo’, que a etimologia ensina que significa escrita (ou descrição) do movimento. Não se trata de uma reprodução do mundo, mas de uma produção de um mundo. Não se trata de uma simples sobreposição, mas de uma composição”. (Dias Branco, 2016:148).

Creio que capturando fisicamente esta ideia, podemos sugerir a construção de uma dança, como uma produção do mundo. Ou seja, não existe uma sobreposição (ou linearidade), mas uma efectiva produção de um discurso através da improvisação e da composição coreográficas, originando materiais físicos passíveis de originarem sequências de movimento, em relação com o espaço e com o tempo. Ou seja, uma coreografia. Ou uma coreocinematografia.

Ainda acerca do cinematógrafo, de referir esta ideia de mobilidade⁶ ou de movimento perante o mundo, como se fosse um descortinar de um território infinito, uma meta-

⁶ “Essa é também a clarividência do cinematógrafo que representa o mundo na sua mobilidade geral e contínua. Fiel à etimologia da palavra, lá onde o aparelho óptico não vê mais do que a quietude e o repouso, o cinematógrafo desvela o movimento. A partir de agora, não se limita a reproduzir a trajectória dos planos, mas recria a trajectória dos sons, apodera-se dos volumes e das cores e, provavelmente, capta outras transformações que nos serão reveladas.” (Aparício, 2013:5).

floresta, tropical e luxuriante, ocupada por permanências visíveis e invisíveis (como nos filmes fantasmáticos de Apichatpong Weerasethakul), que contêm em si, conexões simbióticas (como uma barreira de corais com as algas). Esta imagem líquida de corpos flutuantes, confere-me roteiros possíveis de inscrever este corpo-ruína que deambula, de fragmento em fragmento, à procura de uma dialéctica (hegeliana e eisensteiniana), em que fragmento + fragmento origina pensamento.

O objecto de um coreógrafo, será também uma composição acerca do mundo, tendo em vista processos mecânicos e afectivos de ligação física com o mundo, através da possibilidade de dançar. Aquele, não estará sempre e inegavelmente conectado com movimentos e sons. O lugar do não-movimento e do silêncio é um lugar potente de inscrição coreográfica, não servindo apenas como negativo do movimento, mas como positivo de relações coreográficas que se instalam por propostas que têm em vista uma desmarginalização do território coreográfico que não está imediatamente implicado por *libretos* ou sequências coreográficas.

Colocando o cinema e a dança numa lógica de contrastes, tanto o cinema e dança, têm em si movimento, não-movimento, som ou silêncio. O que aqui está em causa não é um olhar histórico sobre as notas de Bresson (não as podendo descontextualizar em absoluto), mas tentar reflectir como estas têm em si e nos seus contrários condições de pertença ao campo da coreografia, como lugar de pensamento e de acção sobre o mundo.

O que me parece pertinente, é uma ideia de movimento, ou de imagem em movimento, como origem de um cinema que preserva a continuidade em vez de produzir uma aparência de continuidade. Tomando como referência esta ideia de movimento enquanto produtora de imagens, também Étienne-Jules Marey, cronofotógrafo e inventor francês, cujo trabalho foi fundamental para o cinema tal como o pensamos e sentimos hoje em dia, afirmava que o movimento era o elemento constitutivo mais evidente da vida, visto que se manifesta em todas as suas funções, sendo mesmo a essência de algumas delas. O movimento seria a essência da imagem.

O conceito de imagem que aqui venho expor baseia-se no pensamento de André Bazin, em que por imagem, entendia “tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada”.

Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de factores: a imagem plástica e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo). Na imagem plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquilhagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. Quanto à montagem, oriunda principalmente, como se sabe, das obras-primas de Griffith. André Malraux dizia, em *Psicologia do Cinema*, que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples forma animada. Na realidade, enfim, uma linguagem. (Bazin, 1992:57).

Refiro aqui este contributo de André Bazin, porque me interessam estas concepções do cinema que são justamente fundamentos de uma possível dança cinematográfica, mas também fonte de conflito perante a ideia de apreensão do real como elemento passivo tanto do lado do agente perceptor como da imagem percebida.

Como diz Ricardo Lisboa no blog *À Pala de Walsh*:

“Bazin e a sua trupe acrobática fizeram crer que a verdade que confirmava o cinema à sétima posição artística era a verdade que se prendia com a capacidade testemunhal do dispositivo fotográfico. Desse real surgiria a poesia que se encontrava nas obras primas. Mas e o que dizer do cinema que não possui essa qualidade de presença (da conservação do momento através da sua captação imagética)? Penso nas películas pintadas de Norman McLaren ou Stan Brakhage, onde está a verdade que as faz poéticas? Diria que se encontra exactamente no gesto da inscrição (e menos no que é inscrito), ou seja, a verdade está na certeza da mão que se debruçou sobre cada fotograma, que elaborou cada imagem.” (Lisboa, 2017, <http://www.apaladewalsh.com/>. Consultado em Agosto 28, em <http://www.apaladewalsh.com/2017/07/valerian-and-the-city-of-a-thousand-planets-2017-de-luc-besson/>

Penso também no cinema de Chris Marker (por exemplo, no filme *Immémory*, 2002) e no de Jean- Luc Godard (por ex: *Histoire(s) du cinema*, 1988) em que a montagem

surge como acção primordial de uma forma de fazer cinema. Como uma *práxis* cinematográfica.

No exemplo de outro cineasta,

Quando, no Couraçado de Potemkine, Eisenstein monta sucessivamente planos que representam os olhares dos marinheiros e as espingardas dos soldados, ou a bota branca de um oficial e a boca escancarada de um rebelde que grita, não são apenas dois elementos da intriga que ele confronta, são evidentemente duas esferas mais amplas, dois universos que se abrem ao pensamento, solicitados pelo fragmento. (Amiel, 2010:50)

A montagem interessa-me como ideia essencial de um movimento físico e conceptual que encontra paralelo na dança contemporânea, através de uma ideia de corpo-ruína como suporte de pensamento, que irei explicar adiante noutra nota de Bresson.

Segunda nota: - Filme de cinematógrafo, onde a expressão se obtém por relação de imagens e de sons – e não por uma mímica, gestos e entoações de voz (de actores ou de não-actores). Que não analisa nem explica. Que recompõe. (Bresson, 2003:20).

(Continuo em estúdio, em corpo imaginado e volitivo, e procuro reflectir nesta ideia de recomposição, colocando-me no outro lugar da mesa).

Nesta afirmação, e em muitas outras ao longo das suas notas, Bresson dirige-se aos seus actores e actrizes como *modelos*, invertendo e questionando uma relação mimética que acreditava existir entre a representação teatral e cinematográfica.

Nos seus filmes, Bresson procurava encontrar uma relação de direcção para com os seus *modelos* que não se traduzisse em algo reproduzível, mas sim em algo que vinha do instante, dando lugar a um corpo emancipado, que se ia reposicionando consoante o momento.

Recomposição em que sentido? Porque se pode editar *a posteriori*, ou porque se está a falar de um pré-olhar em que a atenção é dirigida para planos de (re)composição do real? E na improvisação de uma dança? Estará em causa uma recomposição em constante actualização?

Podemos aferir de uma improvisação, que os intervenientes envolvidos na construção de uma partitura, recompõem o espaço e o tempo, através da dissolução dos fragmentos em acontecimento motor e imagético. Estamos a recompor através do devir fragmento, corpos, imagens e sons, numa lógica de alteração de estados físicos e emocionais em que se efectiva uma reconstituição do corpo-ruína em corpo-corpo⁷. Significa isto, que poderá existir uma activação do fragmento como unidade de medida e que o corpo-corpo seria um lugar de acontecimento catártico, originador de movimento passível de ser repetido, codificado e replicado.

⁷ “(...) é preciso ainda que as partes ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar, simultaneamente, como entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade”. (Deleuze, 1983:46).

Por exemplo, o bailarino (ou *modelo*) A para de se deslocar em direcção ao bailarino (ou *modelo*) B (e imaginemos uma deslocação em linha recta do ponto A ao ponto B) irá procurar activar no seu corpo, num constante reposicionamento perante um trajecto aparentemente linear, mas que, em si, contém uma potência de alteridade perante o simples caminhar do ponto A ao ponto B⁸.

A meio do percurso, algo pode ser projectado na sua mente que o faça parar, ou mudar de velocidade, ou mudar o plano (p.e. deslocar-se pelo chão, rastejar), ou criar sons durante o caminho. Ou seja, a deslocação de um corpo é uma permanente recomposição de espaço e de tempo. Transpondo para aqui a ideia de um corpo-ruína, defendida ao longo deste texto, pode verificar-se uma incompletude em modo constante de um corpo em movimento, no sentido em que não se torna corpo-corpo, pela ideia de que à recomposição de fragmentos só advêm mais fragmentos, não se fechando estes num círculo finito. O fragmento será então uma unidade de medida em permanente recomposição, mantendo o corpo num estado de ruína, em permanente tentativa de edificação.

Exemplificando com o cinema, tomemos em consideração o filme de Kieslowsky, *Fabryka* (1970), em que, por exemplo,

se alternam planos de operários a trabalhar, planos rápidos, com cortes secos, acção fragmentada, e planos de chefias a conversar. Pouco a pouco compreendemos que é a própria oposição desses planos, e dessas realidades, o tema de Kieslowski na descrição da fábrica. E esses planos de gestos, de movimentos, de esforços, na sua própria materialidade, na espessura da sua carne, por serem fragmentados, remetem tanto para o Trabalho como noção, como para o “mundo do trabalho” como objecto de discurso, bem mais do que para uma acção precisa e identificável. (Amiel, 2010:51).

⁸ “É o bailarino que ‘espacializa’, revelando o plano de um campo perceptivo, e que se transforma pela mudança das escolhas direccionais. Não existe espaço excepto o que se abre diante dos olhos e que, a cada instante, reinventa quer o mundo quer a circulação do real (...) essa linguagem espacial privilegiará sempre o ‘plano’, não somente como algo que confronta o corpo e um campo percebido, mas também como ‘planicidade’, a bidimensionalidade cara ao pintor e que afasta o bailarino da profundidade ilusória na qual os seus movimentos e o espaço se arriscam a não se concretizar. (Louppe, 2012:194).

Serve-nos esta imagem de cinema, como suporte desta ideia de um possível discurso amplificado pelo rasuras do tempo, transformado em espaço fragmentado e capturável por uma potência conceptual personificada na ideia de corpo-ruína.

Terceira Nota: - Montar um filme é ligar as pessoas umas às outras e aos objectos através dos olhares. (Bresson, 2003:23).

(No ecrã do objecto computador, abro hipóteses de olhar o mundo através do movimento e torno-me simultaneamente espectador e montador, porque vou escolhendo a direcção do meu olhar, editando-o em continuidade imagética).

E montar uma coreografia? Será o mesmo? Através da composição coreográfica, podemos encontrar o paralelo desta ideia em peças de dança contemporânea que têm por base conexões (visíveis e invisíveis) entre pessoas e objectos. Seja nos trabalhos de Anne Teresa de Keersmaecker (por exemplo em *Fase*, (1982) vídeo realizado por Thierry de Mey e consultado em YouTube) ou Pina Bausch (por exemplo, *Nelken* (1982) vídeo consultado em YouTube) existem exemplos deste pensamento acerca da montagem que na dança contemporânea poderão encontrar eco na palavra composição, como forma de ocupação do espaço (ou tela) através de materiais em tudo semelhantes aos do cinema, tais como luz, som, bailarinos(as) ou actores e um lugar de projecção que poderá ser o palco, tomando este como referente de espaço convencional de apresentação.

Ao falar dos olhares, Bresson coloca a tónica num elemento fundamental para a dança, que é o olhar, ou o olho que toca, no sentido, em que o olhar é tátil e catalisador de experiências. O movimento dos olhos é um constante desafio que se coloca ao corpo-ruína, porque originador de uma multitude de fragmentos, ou de *frames*, que se dispõem num gráfico infinito de possibilidades. O “eu posso”⁹ de que nos fala Merleau-Ponty,

⁹ “Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como o movimento destes não haveria de baralhar as coisas se, por sua vez, fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se precedesse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto da minha paisagem, são transladados no mapa do visível. “Tudo o que vejo por princípio está a meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do «eu posso». Cada um dos dois mapas é completo.” (Merleau-Ponty, 2013:260)

indicia esta relação física e tátil que posso aferir do movimento dos olhos que é também um movimento do corpo, que é também um movimento do fragmento, auto-percebido para se duplicar em si próprio e na realidade circundante.

O coreográfico, é também um lugar do possível. Um lugar de imaginação tátil e especulativa, em que as ligações afectivas, têm lugar antes, durante e depois, de um corpo-ruína se conectar com o real sensível. E este corpo¹⁰ feito real pelo gesto físico do olhar, é um corpo que se liga às pessoas e aos objectos através de mecanismos de percepção contidos no olhar.

¹⁰ *“Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofo do corpo.”* (Merleau-Ponty, 2013:19)

Quarta Nota: Quando um violino é suficiente, não se deve utilizar dois. (Bresson, 2003:26)

(Fora do estúdio, faço um exercício de aproximação a esta nota e decido afastar-me do teclado.)

Esta nota leva-me a equacionar a hipótese de conter em si estratégias de improvisação e de como decidir, ou sugerir, em momentos resolutivos, uma alteração efectiva de uma acção ou de um movimento.

Esta afirmação contém, a meu ver, uma provocação dirigida à capacidade de síntese e análise de um performer (ou modelo) quando se encontra em prática de construção, seja através da improvisação, seja através da representação (de uma dança ou texto).

Quando me proponho a estar em estúdio a improvisar, procuro sempre este lugar que sinto, não como resolutivo, no sentido de propor um fim para uma sequência de acções, mas uma porta rotativa que me obriga a procurar ininterruptamente várias soluções dentro de uma proposta.

Ao colocar-me no centro desta hipótese (ou no centro e nas periferias de um estúdio de dança), tento perceber como uma acção pode gerar outra, sempre na perspectiva de encontrar o tempo justo para praticar estas danças. Como se ficasse nesta rotação figurada, procurando que esta circularidade vá aumentando o seu raio de acção, sem ter que recorrer a dois violinos, mas sim, amplificando as hipóteses que o primeiro violino me provoca.

Assim, o corpo-ruína encontra-se em permanente estado de vigília e conflito perante si próprio, equacionando a dissipação, o encaixe ou a simples deslocação de uma paisagem para outra.

Dissipação, no sentido de uma dissolução no(s) outro(s), tentando que o fragmento ao tornar-se outro, encontre planos de continuidade num plano espaço-temporal, encaixando e desencaixando (tentativa-erro) em outros corpos e espaços, através de uma constante viagem entre possibilidades de estimular uma continuidade do fragmento.

Acerca desta continuidade/descontinuidade do corpo, ocorre-me o filme de David Lynch, *Lost Highway* (1996). Neste filme,

as cenas do fim marcam um regresso às do início, e ao tempo que era o delas, enquanto uma acção se desenrolou entretanto, segundo um princípio de sucessão que parecia clássico. O efeito surpresa e de irrealidade procurado por Lynch assenta “pelo absurdo” nesta convenção de sucessão que a montagem articulada assegura. É por a linearidade temporal constituir para os espectadores um fundo de percepção indubitável que a violação desta ordem cria um mal-estar. (Amiel, 2010:32).

A ideia de duração e de (des)linearidade temporal é basilar para esta prática/estratégia de improvisação, em que a acção do corpo-ruína se inscreve numa ideia temporal assegurada pela própria fragmentariedade deste.

O tempo¹¹, considerado como intervalo¹² em “presente variável acelerado”, adquire uma tessitura conferida pelo fragmento que lhe confere a possibilidade de se editar continuamente em saltos temporais que se materializam em deslocações (e paragens) pelo espaço.

¹¹ “O tempo permanece uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento, mas tanto o intervalo quanto o todo adquirem um novo sentido. O intervalo, o presente variável, tornou-se o salto qualitativo que atinge a potência elevada do instante”. (Deleuze, 1983:51).

¹² “É a terceira figura da montagem, montagem concorrente ou convergente, que faz alternarem os momentos de duas acções que vão se encontrar. E quanto mais as acções convergem, quanto mais a junção se aproxima, mais rápida é a alternância (montagem acelerada).

Toda vez que se considerou o tempo em relação ao movimento, toda vez que ele foi definido como a medida do movimento, descobriram-se dois aspectos do tempo que são cronossignos: de um lado, o tempo como todo, como grande círculo ou espiral que acolhe o conjunto do movimento no universo; de outro, o tempo como intervalo, que marca a menor unidade de movimento ou de acção. O tempo como todo, o conjunto do movimento no universo, é o pássaro que adeja e amplia cada vez mais o seu círculo. Mas a unidade numérica de movimento é a batida de asa, o intervalo entre dois movimentos ou duas acções que se torna sempre menor. O tempo como intervalo é o presente variável acelerado, e o tempo como todo é a espiral aberta nas duas extremidades, a imensidade do passado e do futuro. Infinitamente dilatado, o presente tornar-se-ia o próprio todo; infinitamente contraído, o todo passaria através do intervalo” (Deleuze, 1983:47).

O que é um lugar de excelência para a construção cinematográfica também o é para a construção coreográfica. O tempo, como partícula passível de ser editada, transformada ou “retirada do seu lugar”¹³, está em permanente conflito com a sua própria condição abismal de partilha cartográfica com o espaço, numa relação canibalizante em que ambos encontram os seus recursos na intersecção das suas linhas e ampulhetas, dos seus intervalos, enfim, dos seus fragmentos e da sua condição precária e volúvel de eminente desaparecimento ou fusão, um no outro.

¹³ “A imagem-tempo arruína a narração tradicional ao expulsar todas as formas convencionadas da relação entre situação narrativa e expressão emocional, para libertar puras potencialidades carregadas pelos rostos e pelos gestos. Mas esta potência do virtual, própria da imagem-tempo, encontra-se à partida, dada no trabalho da imagem-afecção, que liberta qualidades puras e que as compõe naquilo que Deleuze designa por ‘espaços quaisquer’, espaços que perderam os caracteres do espaço orientado pelas nossas vontades.” (Rancière, 2014:184).

Quinta Nota: - Filmagem. Ficar num estado de ignorância e de curiosidade intensas e, no entanto, ver previamente as coisas. (Bresson, 2003:26)

(Neste momento, fecho os olhos e continuo a escrever. Tarefa impossível.)

Esta nota de Bresson é, a meu ver, mais uma estratégia de improvisação, e premissa fundamental num momento de improvisação, que implica a deslocalização constante do corpo-ruína.

A este estado de ignorância chamar-lhe-ia estado de pré-acção, ou de pré-aceleração¹⁴, nas palavras de Erin Manning, na medida em que a latência de um gesto carrega em si hipóteses de ignorância e curiosidade intensas, quanto ao devir possível de acontecimentos que irão originar acontecimentos. Ao iniciar um movimento (ou uma sequência de movimentos), o corpo assume um fluxo de encadeamentos neuro-motores que provocam um deslizamento do corpo para territórios orgânicos de sequência coreográfica, não se permitindo ver para além do seu encadeamento, mas vendo sempre mais além que o acontecimento em si.

Como diz Rancière, “Para lá da ordem dos estados dos corpos e das relações causa e efeito, de acção e reacção, que marcam as suas relações, o artista institui um plano de imanência onde os acontecimentos, que são efeitos incorporais, se separam dos corpos e se compõem num espaço próprio.” (Rancière, 2014:181).

¹⁴ “Preacceleration refers to the virtual force of movement’s taking form. It is the feeling of movement’s ingathering, a welling that propels the directionality of how movement moves. In dance, this is felt as the virtual momentum of a movement’s taking form before we actually move. Important: the pulsion toward directionality activates the force of a movement in its incipency. It does not necessarily foretell where a movement will go. (...) When I take a step, how the step moves me is the key to where I can go. (...)”

In the preacceleration of a step, anything is possible. But as the step begins to actualize, there is no longer much potential for divergence: the foot will land where it lands. Incipency opens up experience to the unknowable, follow-through toward concrescence closes experience in itself. Of course, this closing-in is always a reopening toward the next incipient action. (Manning, 2009: 6, 7).

Significa isto, a hipótese de deslocalização do movimento que se vai percepcionando para um espaço próprio de materialização, provocando séries coreográficas num plano de visibilidade para além do visível.

Terá que existir um impulso físico, uma acção ou um movimento, tendo em vista uma concertação com o real visível. Tal como no cinema em que a câmara é dirigida por um olhar e pelo movimento desse olhar, também na dança o movimento do olhar pode dirigir toda uma construção acerca do real visível traduzindo-o em possíveis acções passíveis de serem coreografadas ou, por outras palavras, escritas e traduzidas para movimento. Na verdade, este real visível, e tomando como ponto de partida o que realmente vemos, não será suficiente para este gesto de inscrição de olhar. Interessa talvez o real sensível, ou a forma como o nosso olhar se inscreve através do movimento.

Como diz José Gil ,

O eco do visível é uma espécie de sombra ou de negativo: o sentir cinestésico do mapa motor releva da visibilidade, mas ‘secreta’. Não só porque toda a paisagem que a visão abre supõe um mundo possível (e invisível) de movimentos, e que assim – uma vez que ver é mover-se - é num mapa secretamente visto que esses movimentos se preparam (...) (Gil, 1996:30).

Ou ainda, nas palavras assertivas de Jeroen Peeters,

You look for where you can navigate through more than you look at what's happening in the space around you. And if you're standing at the edge of the space, you're usually looking for an invitation to enter, for an impulse to engage improvisationally, to make an action. You are not simply looking, you're looking for something.

In looking at a stillness, for example, there are phases of expectation and of desire: you're moving your eyes and attention, you're wanting to move, you're curious what will happen next, you wonder how it got to this moment: you start to reach into causality, your imagination gets engaged, you project what might happen next if there would be a next.” (Peeters, 2005:9.12)

Este estado de ignorância, é também um estado de *awareness*¹⁵, potenciador de relações sensoriais, e muito referido em práticas de improvisação, porque releva duma condição particular de atenção perante o espaço, o tempo e os seus constituintes fragmentários. O desejo, o impulso para mover, a curiosidade e o engajamento em relações explosivas de desconhecimento perante uma narrativa de sucessões, desemboca numa ideia de prática circular da atenção, no sentido em que esta, vista de uma forma telúrica e concentrando o ponto de partida no núcleo dos imensos círculos de placas tectónicas, irradia polaridades que desconhecemos mas desejamos.

Esta ideia de desejo é relevante porque se depreende imanente da curiosidade. Deseja-se aquilo que se vê e aquilo que não se vê, mantendo-nos atentos às esferas de atracção que daí possam surgir.

Esta particularidade da atenção, permite falar de uma atenção cinematográfica, na medida em que se coloca perante uma imersão do movimento, seja este, do olhar ou da câmara de filmar, que é também o olho da lente e um olhar manuseado e dirigido.

Na prática, esta nota permite-nos encontrar relevâncias concomitantes quanto ao papel que a *awareness* possa ter enquanto motor de atenção.

¹⁵ José Gil propõe o termo “consciência do corpo” como tradução para *awereness*: “A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo. Trata-se daquilo a que os bailarinos anglo-saxónicos chamam *awereness*. (...) O paradoxo da *awereness* é que supõe um estado de muito grande vigilância dos movimentos corporais, sem implicar a sua vigilância seca e superegóica a fim de os tornar ‘perfeitos’.” (Gil, 2001:159).

Sexta Nota: O que nenhum olho humano pode captar, nenhum lápis, pincel ou pena pode fixar, a tua câmara capta sem saber do que se trata e fixa com a indiferença escrupulosa de uma máquina. (Bresson, 2003:24).

(Voltando ao estúdio, coloco a câmara em direcção à janela que olha para o exterior donde vou escrevendo e deixo-a sozinha a gravar).

Para analisar esta nota de Bresson, começo por citar Maurice Merleau-Ponty:

Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como o movimento destes não haveria de baralhar as coisas se, por sua vez, fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se precedesse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto da minha paisagem, são transladados no mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está a meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do «eu posso». Cada um dos dois mapas é completo. (Merleau-Ponty, 2013:260).

Quanto a estas considerações de Merleau-Ponty, convém referir a ideia de presença do visível, relevando esta como meta ou abismo passível de ser transformado pelo grande plano do olhar.

E a máquina, a câmara de filmar, que lugar ocupa? Um “eu posso” expandido ou amplificado, porque regista a possibilidade de um novo visionamento através de um ecrã? Porque origina a possibilidade de uma repetição? Também é possível encontrar ecos desta afirmação, num corpo que dança, pensa e olha para decidir. Influem aqui noções de *awareness* e de visão periférica, como olhos que comunicam para além do olhar, porque agem em perímetros de sensação entre o limite do visível e do invisível.

A câmara de filmar regista para projectar, o corpo regista para se efectivar como imagem que move. Será assim?

Nas palavras de Alexandre Astruc:

The camera fixes; it does not transcend, it looks. One has to be naive to imagine that the systematic use of an 18.5 lens will make things any different from what they are. In exchange, it never lies. What is caught by the lens is the movement of the body - an immediate revelation, like all that is physical: the dance, a

woman's look, the change of rhythm in a walk, beauty, truth, etc. (Astruc, 1959:266).

Talvez a questão se possa colocar de outra forma; a câmara e o corpo funcionam tanto como recipientes de registo, como projectores de imagem e fontes de movimento *per si*.

Ao abordar a câmara de filmar como um objecto de registo escrupuloso, creio que Bresson estaria a evidenciar a potência do olhar que comanda a máquina, procurando relevar para o seu discurso a acção física, sensorial e planificada do agente que move a câmara à procura de lugares e paisagens, que tanto estão compreendidas na realidade visível como na invisível.

Ou ainda nas palavras de Inês Sapeta Dias, citando *Matière et Memoire* de Henri Bergson (1986:209-210),

(...) contudo, Bergson parece encontrar uma possibilidade para perceber esse movimento profundo e real, a *durée*: ao ver uma mão mover-se do ponto A ao ponto B, tendo a interpretar esse como um movimento no espaço e como tal divisível em inúmeras paragens; mas se esse movimento for repetido por mim, percebo que ele exprime no espaço, um tempo, e como tal não é destrinchável em pontos fixos. Fazer eu próprio o movimento permite que o perceba. (Dias, 2013: 222).

Um corpo ao mover-se, carrega em si esta possibilidade de registo de uma câmara de filmar, através do componente olho e do lugar abismal da memória¹⁶. Percepcionando espaço e tempo através do que vê ao seu redor, um corpo também regista¹⁷, através da

¹⁶ “Chris Marker a propósito do seu *Immemory* diz assim: “A minha hipótese de trabalho era de qualquer memória um pouco longa é mais estruturada do que parece. Mesmo fotos tiradas ao acaso, postais escolhidos segundo a disposição do momento, começam, a partir de uma certa quantidade, a desenhar um itinerário, a cartografar o país imaginário que se estende dentro de nós. Ao percorrê-lo sistematicamente eu estava seguro de descobrir que a aparente desordem do meu imaginário escondia um mapa, como nas histórias de piratas.” (Amiel, 2010: 72, 73).

¹⁷ “O cineasta devolve a percepção às imagens ao arrancá-las dos estados dos corpos e ao colocá-las no plano puro dos acontecimentos. Confere-lhes assim um encadeamento-em-pensamento.” (Rancière, 2014:191).

visão e da memória de si e dos lugares, a realidade circundante que se vai oferecendo perante o seu olhar

Como diz José Gil, “O olhar escava a visão, imprime sulcos na paisagem, diferencia-a em múltiplos núcleos de forças, modula a luz e a sombra, introduz os primeiros filtros selectivos da percepção”. (Gil, 1996:52).

Sétima nota: Montagem: passagem de imagens mortas a imagens vivas. Tudo refloresce. (Bresson, 2003:78).

(Aqui, abro uma página em branco e começo a escrever.)

E na dança? Como acontece esta montagem, esta escolha? Será que existem escolhas instantâneas perante pressupostos imagéticos e conceptuais, durante uma improvisação?

Esta afirmação radical de Bresson, estabelece o postulado de uma realidade que apenas se torna viva, quando predisposta perante os ditames e “artifícios” da montagem. Implica-se aqui numa ideia de cinema, afastada do registo directo das imagens tal qual são fixadas pela câmara de filmar e olhando a realidade¹⁸ como uma natureza morta acabada de pintar.

Como nos diz Rancière, “Se a montagem tem de colocar a percepção dentro das coisas, é porque ela é uma operação de restituição.” (Rancière, 2014:183).

Há portanto, um lugar de devolução da imagem. Uma operação sobre a ruína da imagem. Uma operação sobre o corpo-ruína, se consideramos este como um espaço de projecção, uma tela branca onde acontecimentos coreográficos podem surgir, projectando-se no espaço e no tempo, propondo-se ao mesmo tempo, a registar, a fixar e a editar.

Talvez seja neste aforismo de Bresson, que o corpo-ruína, sobre o qual tenho vindo a dissertar, encontra o seu eco, ou o seu duplo.

¹⁸ *“The musician uses a scale of sounds; the painter, a scale of tones; the writer, a row of sounds and words-and these are all taken to an equal degree from nature. But the immutable fragment of actual reality in these cases is narrower and more neutral in meaning, and therefore more flexible in combination, so that when they are put together they lose all visible signs of being combined, appearing as one organic unit. A chord, or even three successive notes, seems to be an organic unit. Why should the combination of three pieces of film in montage be considered as a three-fold collision, as impulses of three successive images?”*

How easily three shades of meaning can be distinguished in language-for example: ‘a window without light’ ‘a dark window’ and ‘an unlit window’.” (Eisenstein, 1977:4).

É precisamente nesta ideia de montagem, e de trazer vida à imagem através daquela, que um corpo em labor de reconstituição imagética pode amplificar o seu sentido e a sua existência. Tomo como exemplo bailarinos que colaboraram com o coreógrafo Merce Cunningham, e que, por opção deste, em alguns projectos, decidiram usar zonas do palco onde são menos visíveis, tentando criar um mecanismo de visibilidade/invisibilidade, e sugerindo hipóteses alargadas quanto à utilização do espaço cénico.

Fazendo uma inflexão para o cinema, questiono-me quanto à hipótese de como - perante o ecrã onde se faz a montagem de imagens -, o editor também decide o que mostrar, ocultar, amplificar, silenciar ou prolongar. Levando ao extremo a imagem do bailarino-editor, poder-se-á dizer que as escolhas¹⁹ deste, são também escolhas de edição de imagem, do seu corpo que transporta fragmentos passíveis de serem mostrados, ocultados, amplificados, silenciados ou prolongados.

É aqui nestas escolhas que o corpo-ruína vai manuseando o instante e a sua catarse presencial para se tornar líquido fotográfico, prestes a ser fixado e revelado. Seja o corpo projectado (cinematográfico), seja o corpo em possibilidade de projecção (coreocinematográfico), as possibilidades da montagem abrem perspectivas singulares quanto à construção de discursos significantes, tal como aconteceu com cineastas como Eisenstein.

Nas palavras de Patrícia Castello Branco,

É o que acontece na famosa sequência de *A Greve* (1925) na qual planos de fuga dos grevistas são intercalados com imagens de um animal a ser morto num

¹⁹ Acerca das escolhas, de relevar estas ideias de Maria Irene Aparício: “Quer nos projectos originais, quer nas adaptações literárias, como é o caso de *La Belle Nivernaise* (1924), a partir da obra de Alphonse Daudet, em que o verdadeiro herói é o rio Sena, ou *La Chute de la maison Usher*, adaptado do conto do mesmo nome de Edgar Allan Poë, com evidentes referências ao *Portrait Ovale*, não são as ‘estórias’ que embraiam a acção, mas os ritmos próprios das cenas, o seu movimento que Epstein aumenta ou reduz, através das técnicas muito em voga no cinema de vanguarda, como é o caso da montagem acelerada (*fast motion*) ou da câmara lenta (*ralenti* ou *slow motion*) porque, como veremos, a possibilidade de relativizar o movimento e mostrar o eterno passado presente – Deleuze chamar-lhe-á ‘devir’ - é, segundo Epstein, a grande revelação do cinematógrafo”. (Cf. Aparício, 2010 <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-epstein>).

matadouro Nesta sequência, o sentido associativo e o sentido espectacular fazem com que a imagem salte imediatamente de uma para outra potência. Abstraídos do seu contexto temporal e espacial, os planos ganham uma nova dimensão e servem como o despoletar de uma emoção, e de um choque que reforçam o surgimento de uma ideia no pensamento espectador: uma ideia e uma sensação que não estão contidas em nenhum dos planos tomados em separado, uma ideia abstrata, a criação de uma metáfora: os operários são carne massacrada num talho gigante. Por outro lado, ela serve como uma forma de intensificar uma emoção, sendo que o acto de abstrair, neste caso, tanto está ligado ao surgimento de um pensamento, como à intensificação de uma emoção, interligando a montagem intelectual com a montagem de atracções numa fórmula única e aparentemente paradoxal, em que o máximo de abstracção é também o máximo de sensação. (Castello Branco, 2013: 309).

(Gil, 2001:57). Ainda sobre esta ideia de máximo de abstracção como máximo de sensação cabe-me referir uma obra coreográfica. Intitula-se *La Chance* (2009) e é uma peça de Loïc Touzé à qual tive oportunidade de assistir na Culturgest em Lisboa.

Na sinopse Loïc Touzé interroga-se:

Que operações executa um intérprete para dançar, verdadeiramente dançar? Mergulha no seu imaginário, tenta abandonar conhecimentos, educação, saber-fazer; aventura-se numa narrativa rítmica, corporal, numa narrativa de sensações. O que encontra nesse processo? A sua memória? O seu futuro? Os que o observam? Para abordar estes estados de dança, praticámos a hipnose e a telepatia; criámos um dispositivo de exposição e de aparição com características simples, inventámos um país profundo. As danças que se oferecem umas a seguir às outras são na realidade uma mesma dança incessantemente reinventada. É assim, numa espécie de ritual coletivo que precisa da atenção e acompanhamento de cada um, que a dança pode incarnar-se e revelar o que está antes e depois das nossas expectativas. (Touzé, 2009, folha de sala do espectáculo).

Esta questão acerca do que é “verdadeiramente dançar” tem ocupado grande parte da paisagem coreográfica contemporânea, entre coreógrafos como Jérôme Bel, Boris Charmatz, passando por Alain Buffard, Vera Mantero, Olivier Dubois e Loïc Touzé entre muitos outros(as).

Desde logo, o início do espectáculo lança-nos as possibilidades/pistas para possíveis respostas a esta questão de Loïc Touzé. Uma espécie de guião que irá ressoando em nós ao longo da peça.

Seis intérpretes entram em palco e colocam-se em semicírculo, convocando para si uma atenção colectiva que se traduzirá no lançar de palavras soltas, ditas aparentemente de forma aleatória, sem relação dramática ou significativa entre elas. O tom é levemente operático, o que provoca uma relativa ambiguidade. Ficamos entre a possibilidade de uma ironia ou a eminência de uma tragédia.

Estas palavras remetem-nos para imaginários, pensamentos, memórias ou inscrições pessoais e colectivas do nosso lugar aqui e agora, tais como a alegria, o divórcio, a falésia, a mentira, a cascata, a vergonha, a noz, o leite, a corrupção, a luz, o malmequer, o drama, a paisagem, o javali, a música, a faca, a nuvem, a tragédia, a memória, a pálpebra, a salada, a política, a joaninha, a banca, etc., trazendo-nos significados concretos, que nos remetem enquanto espectadores, para a nossa relação com estas palavras e o seu testemunho em nós enquanto passado, presente e futuro.

O espaço vazio, caixa negra da qual se retira uma visão em lusco-fusco (será um quadro ao longe?) do fim do palco, coloca-nos num corredor rodeado por longas cortinas pretas, tanto na lateral de palco como na teia, criando um efeito de suspensão que convida a um olhar detalhado, pormenorizado. As palavras ficam a ecoar enquanto estes corpos desaparecem no escuro, primeiro sinal da sua condição de aparições, fantasmas emocionais que vão surgindo e desaparecendo como vultos, escondendo-se.

O que dançam estes corpos? Ou melhor, como se colocam estes intérpretes perante a complexa questão do que é “verdadeiramente dançar”? A resposta de Loïc Touzé é-nos revelada na sinopse: “Que operações executa um intérprete para dançar, verdadeiramente dançar? Mergulha no seu imaginário, tenta abandonar conhecimentos, educação, saber-fazer; aventura-se numa narrativa rítmica, corporal, numa narrativa de sensações”(2009, folha de sala do espectáculo).

Convocando o escuro e o desaparecimento através da acção de fechar os olhos, estas pessoas, entram noutro estado, um estado suspenso, interno, um estado de e para a dança. Concentram-se, para se multiplicarem nos muitos outros ocupantes de si próprios. Seja através do silêncio ou da música (profundamente eclética porque vai do

jazz à ópera barroca ou ao *rock* gótico dos Bauhaus), estas pessoas entram num mundo pessoal e extremamente comovente, que por vezes é irónico e por outras é grotesco, através das suas danças hipnóticas e remotamente telepáticas, se assim sugerirmos a telepatia; um diálogo com o outro através do pensamento.

Como é referido na sinopse por Loic Touzé: “para abordar estes estados de dança, praticámos a hipnose e a telepatia; criámos um dispositivo de exposição e de aparição com características simples, inventámos um país profundo”.

Este país profundo é povoado de forma organizada e absolutamente rigorosa por estes corpos fantasma. Pintados nos olhos e nas mãos, abrem-nos expectativas e manipulam-nos o olhar e o foco. O branco, cor do tudo ou do nada, indicia-nos rastros ou restos de uma máscara, exacerbando assim a ideia de ritual ou dança colectiva em que todos estamos implicados através do olhar, elemento profundamente catalisador das nossas expectativas, desejos, ou interrogações.

Seja através de solos ou de momentos colectivos, *La Chance* vai-se desenhando como uma peça que subsiste no limite da nossa existência. Seja através da possibilidade do real (aquilo que realmente vemos), ou da ficção (aquilo que imaginamos e que vemos o outro a imaginar), estamos perante uma, ou mais manifestações possíveis deste gesto que é a dança. Continuamente e até tudo se eclipsar num quadro final a evocar uma pintura ainda por inventar, *La Chance* é uma obra silenciosamente catártica.

Também aqui, é possível olhar para um espectáculo de dança, através desta ideia de desflorestação/reflorestação. Como se o gesto, a tentativa de exercer o desejo de dançar, fosse construindo significâncias, também, por uma ideia de passagem de impressão de vida através da edição do movimento.

Bresson referia-se a esta ideia de passagem, como se o cinema ganhasse o seu lugar para além do simples registo da imagem. O lugar luxuriante onde ele poderia existir seria na fábrica das ideias e do pensamento, lá onde o que está latente, se projecta em vida.

Tal como acontece num momento em que estamos a improvisar, a construir possibilidades de ligações em territórios imagéticos, impressos em cartografia corporal.

Imaginemos um exemplo muito lato: um grupo de pessoas a improvisar em contexto estúdio. Como é que estas pessoas, perante propostas de uma coreógrafa(o) criam

ligações e estabelecem nexos coreográficos, mediante uma infinitude de possibilidades, que ante cada passo, ou acção, resvala para mais infinitude? Existe esta hipótese da telepatia ou da adivinhação, mas creio mais justo, intitulá-la “emancipação”, no sentido em que o agir sobre as matérias espaço e tempo - e tomando como unidade de medida o fragmento - implicam uma quase descodificação das latitudes e longitudes técnicas de um bailarino.

As técnicas que um bailarino aprendeu ao longo do tempo, fazem-no mover de certa maneira (e não de outra). Consoante o grau de experiência - querendo aqui dizer com experiência, uma duração de tempo em que o bailarino vai manuseando os materiais técnicos apreendidos, de uma forma cada vez mais particular -, o bailarino vai conter em si diferentes graus de corpo-ruína e diferentes tácticas perante a liberdade de acção que um corpo carrega em si.

Talvez a variação efectiva da experiência se consubstancie numa maior ou menor, consciência do fragmento que é o corpo-ruína, numa percepção mais cuidada perante as oportunidades que lhe são dirigidas para se edificar como corpo-corpo, assumindo a paisagem fragmentária que carrega um si como um *modus operandi*, passível de ser municiado por imaginação e atenção.

Oitava Nota: Como dissimular que tudo acaba num rectângulo de tela branca suspenso numa parede? (Vê o teu filme como uma superfície a cobrir).” (Bresson, 2003:33).

(Saio de casa e dirijo-me para palco).

Vê a tua coreografia como uma superfície a cobrir. Será possível esta ideia perante o espaço cénico?

O que aqui me vai ocupar consubstancia-se na ideia de que o espaço cénico e performativo (ou o espaço cénico como o espaço por excelência das artes performativas) é potenciado e actualizado permanentemente, porque é um espaço potencial, ou em potência.

Para Peter Brook, não é enquanto espaço vazio que o espaço teatral se converte em espaço cénico. É antes como espaço aberto e por isso, como espaço potencial. O vazio no teatro permite à imaginação encher o espaço. De maneira aparentemente paradoxal, quanto menos cenários, maior a imaginação dos espectadores. Se estivermos num espaço vazio, ausente de formas, todas as convenções são possíveis e imagináveis.

Citando João Mendes Ribeiro

Para Brook, as relações entre o corpo e o espaço e dos corpos entre si são elementos fundamentais na organização do espaço cénico; o primeiro elemento de desenho no espaço é o corpo do actor. Nos trabalhos de Peter Brook, não existe uma tentativa, em cena, de reproduzir lugares; o único lugar que aqui importa é o teatro, simbolizado no palco, daí que se apresente vestido apenas, com o essencial, e que o essencial seja qualquer coisa que suporta o corpo da palavra, mas que não se reconhece em cenário; o despojamento do espaço cénico é total; a essência está na palavra. (Ribeiro, 1998:114, 115).

Ainda na mesma linha pensamento, mas ampliando as hipóteses, João Maria André, defende a amplificação da noção de espaço potencial ao espaço cénico, “como uma das suas formas mais expressivas de concretização.” (André, 2014:24).

Para André, o espaço cénico não é propriamente um lugar feito da unívoca intervenção de um cenógrafo, encenador ou dramaturgo, mas um lugar que se potencia a partir da

imaginação criadora dos vários intervenientes. Este lugar é o palco e a plateia com as três paredes feitas normalmente de cortinas, mas que ainda não é o espaço cénico. Este espaço

resulta da projecção, a partir da sua imaginação criadora, dos diversos intervenientes na sua concretização: o autor com o espaço potencial que projecta para o seu drama, o encenador com a ideia orgânica que molda e vectoriza esse mesmo espaço, o cenógrafo que, desenhando-o, lhe imprime uma forma dinâmica (...) e os actores/personagens que, com os seus corpos, abrem o espaço, o desdobram, o conflituam, o alimentam, o diferenciam e o dilatam, para já não falar do espectador que, ao apropriar-se do espaço criado por este movimento colectivo, lhe empresta as suas ressonâncias interiores, o reconfigura com as suas percepções, o transforma com as suas memórias e lhe prolonga a dilatação com o seu olhar. (André, 2014:22).

Como se pode observar na tese defendida por João Maria André, o espaço potencial precisa de intervenientes (elementos cénicos) para se tornar constitutivo. De notar ainda, o enfoque dado ao espectador como agente dilatador da experiência e da percepção de um espectáculo. Influenciado pelas teses de Adolphe Appia, João Maria André coloca o nervo da acção cénica na ideia de um movimento colectivo accionado por diferentes especialidades e espacialidades, dado que cada um ocupa um lugar nesse espaço potencial tornado cénico pela sua intervenção.

Deslocando este carácter colectivo do espaço cénico para uma tessitura individual, cabe trazer à discussão as reflexões de José Gil acerca do corpo de um bailarino, que intitula como paradoxal. José Gil olha para o corpo do bailarino como um corpo específico que produz infinitude no espaço, dilatando-o e contraindo-o.

“Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento.), tornando-o espaço do corpo (a cena transfigurada do actor não é espaço objectivo?)” (Gil, 2001:59).

O que nos diz José Gil é que tanto o actor como o bailarino criam espaço com os seus corpos. Este espaço potencial, lugar prévio à criação, disponível para ser potenciado por agentes afectivos e emocionais, é criado e dilatado no próprio acto da criação, tornando-se espaço cénico. O movimento do corpo é o eixo central.

Não deixam de ser muito interessantes os contributos do encenador italiano Romeo Castellucci, quanto às questões do espaço cénico (Cf. Castellucci, 2016:11). Para este, as máquinas (maquinaria de cena) podem exprimir-se também sob uma forma invisível como os sons, a luz, a energia. São potências substanciais e espirituais capazes de penetrar o corpo do espectador. A cenografia será então mais um problema à espera de actualização. É também aqui, nesta ideia de actualização e de forças (ou potências), que o espaço potencial cria vida, porque tem esse denominador comum, que se traduz na possibilidade contida em si de criar atmosferas e experiências através da activação dos elementos que fazem parte de si. Abordo esta ideia, porque também José Gil fala destas forças do “corpo paradoxal”, que é ao mesmo tempo, “feixe de forças e transformador de espaço e de tempo.” (Gil, 2001:56).

Esta “ocupação” dupla do corpo sobre a qual José Gil reflecte, tem o seu epílogo na ideia de que não há um corpo e um espaço, mas um corpo-espaço que estabelece ligações afectivas entre espaço interior e espaço exterior. Este corpo que também se estende ao teatro (no sentido em que José Gil fala do actor) é um corpo que encontra eco nas considerações de Appia acerca da plasticidade do actor e do movimento como qualidade fundamental em que se pode validar a sensação de estarmos perante um espaço cénico (Cf. Appia, 2005:28). É nesta ideia de presença viva, que o espaço potencial se torna também ele vivo e detentor de uma atmosfera particular.

Para Erika Fischer-Lichte,

É o espaço da representação que abre possibilidades particulares para a relação entre actores e espectadores, para o movimento e a percepção, que, de resto, organiza e estrutura. Decorre da forma como essas possibilidades são usadas, realizadas, evitadas ou contrariadas, o efeito que terão no espaço do espectáculo. Cada movimento de pessoas, animais, objectos e luz, cada som que ressoe no espaço altera-o, criando, assim, uma nova e diferente espacialidade. O espaço do espectáculo não é estável, antes varia e se altera permanentemente. É por isso que num espectáculo, a espacialidade não existe, antes acontece.

A atmosfera contribui consideravelmente para a produção da espacialidade. É por causa da – e através da – atmosfera, que parece emanar do espaço e das coisas – incluindo os cheiros que exalam e os sons que produzem –, que as coisas e o espaço aparecem ao sujeito, que nele entra, como presentes num sentido mesmo enfático. Não só se apresentam nas suas qualidades ditas

primárias e secundárias, como, além disso, na atmosfera, eles invadem o corpo do sujeito que percebe, para serem experienciados como luz, cheiros e sons. Porque o espectador não se defronta com a atmosfera, não se distancia dela, antes é rodeado por ela, mergulha nela.

O corpo físico do actor e do espectador é a base existencial de todo o tipo de espectáculo – seja na vida quotidiana, nas artes ou numa performance cultural. O que quer dizer que o carácter performativo da cultura não pode ser, em boa verdade, investigado sem recurso à fisicalidade de todos os que participam num espectáculo. Não são as ideias, os conceitos nem os sentidos que devem ser examinados em primeiro lugar, para dar visibilidade ao carácter performativo da cultura, mas sim os corpos físicos particulares através dos quais e entre os quais se produz o espectáculo – o corpo do actor que, ao aplicar algumas técnicas e práticas, consegue ocupar o espaço e chamar toda a atenção dos espectadores sobre si, a sua presença física, assim como o corpo dos espectadores, que respondem de forma particular a uma experiência de presença como esta. (Fischer-Lichte, 2005:75-76).

Creio que estas reflexões de Erika Fischer-Lichte sobre a atmosfera de um espectáculo, são pertinentes para uma ideia de movimento enquanto motor de uma presença que cria vida a um espaço que se tornará cénico e performativo pela junção de vários elementos.

É como se houvesse uma tradução de uma possibilidade ainda invisível (o espaço potencial) para um acontecimento visível (o espaço cénico e a performance).

Esta atmosfera é claramente um elemento que potencia o espaço cénico, fazendo parte dele e aferindo-lhe qualidades específicas. Também é de relevar esta relação que se estabelece entre o espectador e o espectáculo, condição *sine qua non* de produção de afectos e pontes de comunicação.

Todas estas questões convergem no sentido do movimento enquanto produtor de acontecimento. Seja o movimento do actor ou do performer, sejam os movimentos das possibilidades tecnológicas (máquinas, robótica, luz, som, etc.), a deambulação física é o acto guerreiro através do qual uma performance acontece.

Na verdade, o que acontece é uma presença que potencia e amplifica o espaço, tornando-o particular e substantivo, originador de atmosferas e de relações emocionais e afectivas com o espectador. É aqui que aparentemente o ciclo de produção se fecha, mas

a ideia de espaço que foi aqui sendo explanada implica-se na ramificação dos diálogos possíveis e não no enclausuramento de uma comunicação dual entre performer e espectador.

Há aqui uma similitude quanto ao entornar do movimento em direcção ao espaço, que pode ser olhado como uma superfície a cobrir de múltiplas propostas imagéticas e motoras.

Aqui, o corpo-ruína toma como mediador de alteridade, a impermanente dissolução do espaço, para se identificar como fragmento em mobilidade, requisitado pelas potências fantasmagóricas das telas brancas.

Conclusão

Deixo-me ficar no estúdio... à espera, e reflectindo acerca deste espaço que é também uma casa para este corpo-ruína, que foi tentando encontrar o seu lugar duplo. Por um lado, uma imagem fantasma. Um eco tátil e subtil que se vai imiscuindo perante as imagens cinematográficas que iam sendo convocadas para o texto. Por outro lado, uma planta carnívora, à espera das presas fragmentárias; o tempo e o espaço.

Entre vários espaços e tempos, este corpo-ruína foi materializando-se em escrita. Inundado de paisagens cinematográficas, tornou-se o afluente, o caudal e o delta de um movimento singular, acabando por ser estilhaço de si próprio, sempre em vias de aparecimento e desaparecimento. Esta é a sua condição líquida de existência, pelo facto de a ideia de movimento inerente em si, redundar em infinitude e poeira cósmica.

(Começo a dançar.)

Pedra e água, corpo e movimento, fragmento e dispersão. Articulação coreográfica e cinematográfica, a partir do devir do corpo-ruína, que se foi assumindo como plano central de uma alteridade fragmentária própria das realidades visíveis e invisíveis.

A visibilidade foi-se construindo em leitura e visionamento. E em experiência imaginada.

(Sigo o percurso da escrita através do espaço e vou assinalando os lugares por onde vou passando com o meu corpo feito ampulheta sem vidro.)

A invisibilidade era o texto a procurar-se a si próprio, a percorrer o que está para além das especulações, tentando fazer-se corpo-ruína através do seu corpo-memória. A impressão de códigos (entre o inesperado e o calculado) em território sem muros. Porque não há linhas de demarcação entre a dança e o cinema e porque o movimento é um desmoronamento que ocupa todo o espaço e todo o tempo.

(Saio do estúdio e torno-me fantasma.)

Ao “fazer-me Bresson” usando uma sugestão de orientação, coloquei-me em campo. Através da escrita, da imaginação e da memória, aceitei o desafio perigoso²⁰ e especulativo de transformar algumas ideias sobre cinema em ideias sobre dança.

A hipótese era tentadora e o ADN tão semelhante, que apesar de tentar fugir a um manual comparatista, recorri a ideias de simultaneidade enquanto prática possível de um corpo-ruína, que fui depreendendo como total e particular. Não existirá portanto corpo-corpo, porque o modo da descoberta e do espanto, não acarreta códigos fechados, onde o repertório da sua acção física se assume como algo finalizante. O lugar que aqui foi pensado, é o lugar da invenção, despojo fatal da prática artística.

(Reparo que a câmara de filmar parou de gravar e que o registo ficou perdido no corpo que ainda agora escrevia e dançava.)

²⁰ Esta palavra é aqui utilizada como referente da perigosidade que advém da tradução de ideias nascidas num campo e que são trazidas para outro. Do cinema para a dança.

Bibliografia:

- AMIEL, Vincent (2010), *Estética da Montagem*. Lisboa, Edições Texto&Grafia.
- APARÍCIO, Maria Irene e Grilo, João Mário (orgs.) (2013), *Cinema e Filosofia*, Lisboa, Compêndio, Edições Colibri.
- ANDRÉ, João Maria e RIBEIRO, João Mendes (2014), *O espaço cénico como espaço potencial: para uma dinamologia do espaço*, Colégio das Artes, Coimbra.
- APPIA, Adolphe (2005), *A Obra de Arte Viva*, Edição de Eugénia Vasques, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, 3ª edição.
- ASTRUC, Alexandre (1959), “Alexandre Astruc: Qu'est-ce que la mise en scene?” *Cahiers du Cinema* 100, p.14.
- BANES, Sally (1987), *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. U.S.A. Wesleyan University Press.
- BAZIN, André, (1991), *O Cinema-Ensaio*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- BAZIN, André, (1992), *O que é o cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte.
- BARTHES, Roland, (1980), *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70.
- BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa. Relógio d'Água Editores.
- BERGHAUS, Günter (2006), *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York, Palgrave MacMillan.
- BRANCO, Sérgio Dias (2016), *Por dentro das imagens. Obras de Cinema. Ideias do Cinema*, Lisboa, Documenta
- BRAUN, Marta (1992), *Picturing Time: The Work of Etienne Jules Marey, 1830-1904*, Chicago: University of Chicago Press.
- BRESSON, Robert (2003 [1975]). *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto, Porto Editora.

BROOK, Peter (1994), *O ponto de mudança: 40 anos de experiências teatrais 1946-1987*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BROOK, Peter (2011), *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro.

CARNEY, Raymond, (1985), *American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience*, University of California Press, Berkeley.

CARNEY, Raymond, (1994), *The Films of John Cassavetes*, Cambridge University Press, Cambridge.

COELHO, Sílvia Pinto (2010), *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar*, dissertação de Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, Ciências da Comunicação, FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

COELHO, Sílvia Pinto (2010), *Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico. Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro*, Agosto 2015.

DELEUZE, Gilles (1983), *A Imagem Movimento, Cinema I*, Lisboa, Assírio e Alvim.

DELEUZE, Gilles (1985), *A Imagem Tempo, Cinema II*, Lisboa, Assírio e Alvim.

DOANE, Mary Ann, (2005), *Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary in Stillness and Time*, Photoworks / Photoforum, in *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, pp. 22-38 (eds) Peter Green and Joanna Lowry (Photoworks/Photoforum, Brighton: 2005).

EISENSTEIN, Serge, (1977), *Film Form Essays in Film Theory*, A Harvest/HB/ Book Harcourt Brace /Jovanovich New York and London.

FISCHER-LISTE, Erika, “A Cultura como Performance”, Este artigo é a tradução da conferência proferida a 29 de Abril de 2005 na Faculdade de Letras de Lisboa, no âmbito da acção do Centro de Estudos de Teatro, que, para esta iniciativa, teve o apoio da FACC, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e da Fundação Calouste Gulbenkian, Tradução de Maria Helena Serôdio.

FOSTER, Susan Leigh (1986), *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

--- (1996), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, New York, Routledge.

GIL, José, (1996), *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa, Relógio de Água.

GIL, José, (2001), *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água.

GOLDBERG, Rose Lee (2012), *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro.

JACOBS, Steven (2010), *The History and Aesthetics of the Classical Film Still*, Routledge.

LOUPPE, Laurence (2012), *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro.

MANNING, Erin (2009), *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. (“Brian Massumi and Erin Manning, editors”), London, England: MIT Press.

MATOS, Olgária. (1998) *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2013), *O Olho e o Espírito*, Editora CosacNaify, traduzido por Paulo Neves, Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira.

MAMBER, Stephen, (2006), *Marey, the analytic, and the digital, from Allegories of Communication: Intermedial Concerns from cinema to the digital*, Editors: John Fullerton and Jan Olsson.

NELSON, Lisa (1995). “The Sensation is the Image. It’s what dancing is to me”. *Writings on Dance* #14, Summer 1995.

NELSON, Lisa (2003), “Before Your Eyes, Seeds for a Dance Practice”, *Contact Quaterly Dance Journal*, vol.29#1, winter/spring, 2003.

PEETERS, Jeroen, (2005), “Dialogues on Blindness: Lisa Nelson” in *Dance Theatre Journal*, vol. 21, nº1, pp 9-12, Reino Unido. (também disponível aqui: <http://sarma.be/docs/2978>)

RANCIÈRE, Jacques, (2014), *A Fábula Cinematográfica*, Jacques Rancière, Lisboa Orfeu Negro.

RIBEIRO, João Mendes (1998), *A reforma do espaço cénico no séc. XX*, Coimbra, Universidade de Coimbra.

RIBEIRO, António Pinto (1994), *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Vega.

RIBEIRO, António Pinto (1997), *Por Exemplo a Cadeira, Ensaio Sobre as Artes do Corpo*, Lisboa, António Pinto Ribeiro e Edições Cotovia.

TARKOVSKY, Andrey, (1987), *Sculpting in Time*, University of Texas Press.

VÁRIOS Autores, (2001), *As Ruínas*, Cinemateca Portuguesa.

Sitiografia:

Aparício, Maria Irene (2010), *Jean Epstein*, in <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-epstein>

Natálio, Carlos (2016) *Editorial*, in <http://interact.com.pt/24/editorial24/>

Plummer, Sandra (2012) *Photography and Duration: Time Exposure and Time-Image* in, <http://www.rhizomes.net/issue23/plummer/>

Lisboa, Ricardo (2017) *Valerian and the City of a Thousand Planets de Luc Besson*, in <http://www.apaladewalsh.com/2017/07/valerian-and-the-city-of-a-thousand-planets-2017-de-luc-besson/>

Reynaud, Bérenice (2002) *For Wanda*, in <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/wanda/>

Anexo:

EXCERTO DE ENTREVISTA A JACQUES AUMONT (Daniel Fairfax June 2017
Contemporary Cinema Studies: A Discipline with a Future? Issue 83, Senses of cinema)

DF: It touches on something important: the evolution of the body's relationship with the cinema.

JA: Yes. Before, we could “touch” time, but now we can’t. Celluloid editing had an intellectual side to it, of course, but also a manual side. I’ve done some editing on film, just enough to know that it demanded on the part of the editor a lot of memory and a lot of mental work. We had the snippets of film, hanging above the bin, and you had to perfectly remember the beginning and the end of each shot to know where they could be used.

Today, with digital editing, there is no longer this fantasy of time being handled or “touched”. If you want to recall a shot, it is immediately there. You have a much more tabular relationship with editing. The shots are all there, virtually, but also really. And all of a sudden, paradoxically, I would say that digital editing is almost less mental.

DF: Histoire(s) du cinéma (1988-1998) by Godard is mentioned quite frequently in your book as an object of reference. One thing that is quite new in film practice is the use of images from the cinema's past, of which Godard is a pioneer. Now this practice has become generalised.

JA: Godard profited from the technical progress of video, which enabled him to show copies of films in a more practical manner, but the use of found footage *per se* goes further back. It goes back, at the very least, to experimental and avant-garde filmmakers in the late 1950s, if not earlier.

DF: There was Bruce Conner.

JA: Of course, his first film, *A Movie* (1958) is generally considered as the invention of cinematic collage. But Conner does transmutation: he completely changes the meaning of what he uses. Whereas Godard does veneration: his goal is to show the almost

magical power of the image (and not just moving images, since he reproduces a lot of paintings).

DF: You say in your book that the match-cut in a film is, in and of itself, an extraordinary phenomenon. It is extraordinary that the spectator can do a synthesis of these two images.

JA: We are so used to it that we forget the radical novelty that the montage of two moving images represented. What did the cinema invent? It invented the fact of giving movement to images. It invented the fact of giving duration to images (which is not the same thing). And then it invented montage, that is, the fact of putting two images one after another, and this designates something or signifies something. All these inventions were astonishing to their first viewers, but in the case of montage there is a cumulative effect. There were social practices where images succeeded each other, like the magic lantern. But they were fixed images, and this was not a purely visual succession (it was accompanied by an oral discourse). Whereas, in silent cinema, the spectator had to depend on visual resources to know what to do with the sequencing of a moving image with another moving image. In cultural terms, it is one of the greatest novelties ever invented.